
La historia y las bellas artes: imagen de un proyecto imperial

Esther Acevedo

El discurso histórico de una nación es una narrativa que, a fuerza de repetirse, llega a constituir una memoria. Al apoyarse en un proyecto político, las interpretaciones sobre el imperio de Maximiliano han dejado a un lado, en la invención de la tradición, los cambios que se perciben al confrontar la modernidad de un príncipe liberal con los resabios del *ancien régime*. La política, la memoria, las interpretaciones, las ideologías y la historia han tratado de entender y explicar el periodo 1864-1867 desvinculado del liberalismo mexicano. Este ensayo tratará de indagar si el concepto de historia —que quedó en imágenes y proyectos debido a su patrocinio— tuvo mayores similitudes con el de los conservadores o con el de los liberales.

Los “hechos” que constituyen el discurso del historiador no se “encuentran”, sino que se construyen como respuesta a una serie de preguntas que el investigador se formula ante el fenómeno histórico. Este escrito tratará de responder a las siguientes preguntas: ¿Cuál fue su referente histórico? ¿Cuáles fueron las aportaciones de cada una de las artes visuales en la creación y difusión de un proyecto imperial cuyo propósito fue dejar constancia de los hechos históricos? ¿Cómo la especificidad de cada técnica propuso, encontró una forma, un vocabulario en la conformación de una tradición? ¿Fueron estas propuestas las del grupo que trajo a Maximiliano al poder, o los modos imperiales de hacer tenían otras raíces? ¿Es posible rescatar un proyecto ho-

mogéneo o tan sólo ubicar tendencias? Finalmente, ¿esta forma imperial de construir una historia en imágenes fue retomada por los liberales que pelearon por la dirección mexicana del país?

Maximiliano vio en la historia la fuente principal y el punto de partida para su programa iconográfico imperial. Con la elaboración de proyectos buscó construir su propia historia, como una continuación de la europea y a la cual habría que unirle ahora su presente mexicano. Desde su juventud, y en sus expediciones al lejano oriente, Maximiliano se rodeó tanto de historiadores como de pintores para dejar en imágenes su historia.

Maximiliano empezó a imaginar los proyectos para México desde la presentación de la Comisión Mexicana en octubre de 1863 hasta su partida en abril de 1864. Éste fue tiempo de planear, de soñar, de definir, al menos por escrito, lo que hoy llamaríamos la construcción de una “imagen publicitaria”, que comprendería no sólo los proyectos iconográficos del rescate de la historia sino la planeación de un espacio donde habitar, las imágenes oficiales que presentarían a los soberanos en las nuevas tierras, al menaje de casa y las condecoraciones que establecería el protocolo.

Si en Miramar había conjuntado la labor pictórica de Cesare dell'Acqua con las historias de Pietro Kandler sobre el sitio de Miramar para fincar una tradición, una historia, ahora patrocinaría tanto proyectos para las residencias oficiales como para la ciudad misma.

A escasas semanas de su llegada a la capital, visitaba, en julio de 1864, la Academia de San Carlos, escogía obras, emitía decretos muy concretos para edificar monumentos: a la independencia y a los distintos héroes. Solicitó encargos a Roma: cuadros tanto originales para la construcción de su historia como copias de sus pintores favoritos. Con el patrocinio real de los proyectos construía una línea histórica que por un lado iba forjando y por otro conociendo.

Las obras salieron tanto de las manos de artistas mexicanos, como europeos, con un vocabulario alejado de la mitología. Una nueva forma de captar los eventos que se vio fuertemente influida no sólo por la litografía, sino por la fotografía; ambas daban cuenta a manera de noticia visual de los eventos cotidianos que se transformarían en históricos.

El patrocinio de las artes significó para Maximiliano una necesidad y un privilegio. Como príncipe liberal europeo sabía vincular los caminos del arte con la formación de la memoria. Ver era recordar, hacer ver era hacer recordar.

Si bien los hechos de la partida y llegada fueron fuente para la construcción de la historia, se necesitaba dar a conocer a todo el imperio las efigies de los gobernantes. Sus retratos servirían de mensajeros para presentar a los gobernantes; era el medio idóneo para dejar constancia de cómo querían ser vistos. La fotografía retrató a los personajes, las tarjetas de visita fueron consumidas ampliamente por un público tanto en Europa como en México. También por medio de la fotografía se reprodujeron los cuadros que pintaron los artistas; las imágenes difundidas por los distintos medios: pintura, litografía, fotografía y grabado llenaron el imaginario de una sociedad que deseaba ver y poseer las imágenes confundiendo lo real con lo inventado.

Reconocimiento y definición de la historia mexicana

Los antiguos

Si los liberales habían recogido el pasado prehispánico como una diferencia que los hacía mexica-

nos, Maximiliano se encargó de promover que esa historia se construyera en imágenes y confluyera en el castillo de Chapultepec, posiblemente en el gabinete de antigüedades que tenía planeado junto con las pinturas históricas (ilustración 1, p. 2).

Maximiliano y Eugenio Landesio —el profesor de paisaje de la Academia— tenían un pasado en común: los dos conocían al húngaro Karl Markó, quien había sido maestro de Landesio en Roma y a quien Maximiliano le había pedido unos cuadros para Miramar. Su pasado europeo los unía, tenían una lengua en común. Para la clase de paisaje de 1863 Landesio incluyó representaciones de episodios históricos. Luis Coto ganó el primer premio con su cuadro *La fundación de México*, el cual sería adquirido más tarde por Maximiliano y llevado al Castillo de Artstetten después de su muerte (ilustración 2, p. 29).

José María Velasco presentó *Xochitzin propone a Huauclili para jefe de los chichimecas a fin de recobrar sus dominios, usurpados por los toltecas*, un cuadro histórico que sucede en las montañas inmediatas a Cuautitlán, y *La caza*, descrita en el catálogo como un cuadro de antiguas costumbres mexicanas, el cual, a diferencia del primero, se encontraba a la venta (ilustración 3, p. 29). En 1864, en una expedición a Coatlinchan, cerca de Tepoztlán, Velasco había desarrollado varios apuntes a lápiz que le servirían para la composición de *Peñascos de la Peña Encantada* y de *Xochitzin*. Este cuadro formó parte de la colección de Rebull.¹ *La Caza* estuvo

inspirada en sus lecturas sobre la historia antigua y teniendo en cuenta los consejos de Landesio, Velasco comenzó una serie de estudios al natural en el Olivar del Conde para situar la escena, con ello mostraba tanto la erosión pluvial como la acumulación del sedimento arrastrado por la lluvia. En la lontananza pintó el lago de Texcoco, la ciudad de Tenochtitlan y el templo de Huitzilopochtli con los dos adoratorios en la parte superior. En esta pintura, y siguiendo de cerca a Landesio, utilizó la luz detrás del cuadro, lo cual hace que las figu-

ras aparezcan a contraluz dramatizando su aspecto.²

Landesio menciona en uno de sus escritos las comisiones que Maximiliano le solicitó y deja establecido que debía ejecutar un cuadro del valle de México desde la torre del Castillo, y seis pasajes históricos al fresco cuyos asuntos serían tomados de la historia antigua de México y para los cuales ya había comenzado los estudios. Los estudios de Landesio no se conocen, sin embargo quedaron los óleos de sus alumnos Luis Coto y José María Velasco, así como la tradición de una forma de hacer.³ Los cuadros de la historia indígena serían retomados por los pintores desde la Academia tanto en la república restaurada como en el porfiriato, presentando diferentes aspectos y distintos vocabularios formales.

Celebración del nacimiento de México como nación

Los proyectos para contar la historia del país desde su independencia serían pictóricos y escultóricos, públicos y privados. Su visión, por un lado, coincide con la de los liberales al no rescatar la historia de la Nueva España y sí la prehispánica, como hemos visto, pero se diferencia de ellos en que, en lo que respecta a la definición de una de las dos corrientes, Maximiliano es un conciliador. Veamos cómo.

A un mes de haber llegado Maximiliano a la capital, la mañana del 22 de julio de 1864, los lectores habituales de la prensa tuvieron en sus manos varios periódicos que daban cuenta de las actividades del emperador. En un artículo de *El Cronista de México* se relataba que Maximiliano había visitado la Academia de San Carlos el día anterior, y había quedado sorprendido con la escultura que había visto.⁴ Un público de talante ideológico diferente pudo leer otro artículo publicado en el periódico conservador *La Sociedad* y enterarse del primer proyecto escultórico que el emperador ideó, hizo publicar y se empeñó en construir. Allí se consigna que Maximiliano, conmovido por la intención del pueblo

mexicano de hacer construir un arco triunfal revestido de mármol en honor a Carlota, decidió, decidieron públicamente, que con ese mármol se construyera un monumento a la independencia en la plaza mayor de la capital.

Maximiliano, en una carta dirigida al ministro de estado Joaquín Velázquez de León,⁵ esbozó el tipo de monumento que tenía en mente: en la base de la columna se colocarían las esculturas de los primeros héroes; rápidamente nombró a Hidalgo, Morelos e Iturbide... el futuro ocupante de la cuarta esquina no quedó especificado. Sin embargo, era la primera vez que Hidalgo e Iturbide se encontraban en el mismo proyecto de nación. En el fuste de la columna irían escritos con letras de bronce dorado los nombres de los demás caudillos insurgentes. La columna sería coronada por una escultura en bronce que representaría a la nación. Para hacer el monumento Maximiliano quería que se convocara a concurso a ingenieros y artistas. Además, deseaba colocar la primera piedra —en menos de dos meses— en su primer 16 de septiembre.⁶

El subsecretario de Estado y del Despacho de Fomento, José Salazar Ilarregui, hizo publicar, más de una vez y en diferentes periódicos de la ciudad, la carta del emperador. Para los periódicos fue obligatorio imprimir cuatro veces la convocatoria. El concurso quedaría cerrado el último día de agosto. Las bases para el certamen fueron más específicas en cuanto a materiales y tamaño de las esculturas que aquéllos sugeridos en la carta de Maximiliano; pero el proyecto iconográfico y formal quedó abierto porque se admitían fuentes, arcos o columnas y no se definía quién sería el cuarto ocupante de la última esquina.⁷

La prensa dio cuenta, y no, de los proyectos entregados. Sabemos por uno de los periódicos que fueron 20 —algún otro dice que 26— pero ninguno los describe, ni se anuncia el nombre del proyecto seleccionado.⁸ Así y todo, la primera piedra fue colocada con gran ceremonial en el día anunciado. Carlota fue la encargada, pues Maximiliano se encontraba en Dolores.

¿Cómo llegó Maximiliano tan rápido a fraguar el proyecto? En el mes de abril, días antes

de su llegada, se había publicado una amplia lista de los ilustres ciudadanos que formarían la Comisión Científica, Literaria y Artística de México.⁹ El presidente de la sección de Bellas Artes fue—en esa ocasión—el arquitecto Lorenzo de la Hidalga, quien en 1843 había ganado el concurso para levantar un monumento a la independencia en la plaza mayor.¹⁰ Las características nombradas por Maximiliano son sumamente parecidas a lo postulado por De la Hidalga en su proyecto de 1843. Largas pláticas debió haber tenido el recién llegado emperador con De la Hidalga, a quien se encomendaron las obras de remodelación del Palacio y de Chapultepec. Sin embargo, en su proyecto de 1843, don Lorenzo había dejado “a la historia y los hombres sabios que componen el supremo gobierno [el] designar en caso necesario los nombres de los que deben figurar, ya en estatuas, ya en inscripciones, por lo que esta parte [del proyecto] está indeterminada”.¹¹

Al ver los ciudadanos que la construcción del monumento no prosperaba después de que se había puesto la primera piedra, enviaron para su publicación en la prensa otras propuestas escultóricas y formas de patrocinio alternativas. José Díaz, un estudiante de escultura de la Academia de San Carlos becado en 1858 y después expulsado, proponía que en los paseos públicos se pusieran grupos alegóricos que representarían a la Nación, la Victoria, la Unión y la Gloria, premiando a “nuestros” principales héroes: Hidalgo, Morelos, Iturbide y Allende.¹² Díaz, enterado seguramente de la polémica partidista que suscitaba la selección de determinados personajes de la insurgencia, propuso a Allende para evitar problemas. El escultor, al presentar en la prensa su propuesta escultórica para los paseos públicos, eludió los caminos que seguiría su discípulo Noreña: hacer de la Academia la promotora de sus profesores y alumnos. Díaz, en cambio, acaso por estar fuera de ella, apelaba a “la buena voluntad de los empresarios de teatro y diversiones públicas quienes podrían donar el producto de una función”; la suscripción, informa, ha quedado abierta en el hotel Iturbide con el señor Juan Landa. Díaz daba las gracias a la Compañía Mexicana de Teatro Iturbide, que ya

le había donado una función, buscando así otras formas de patrocinio que le permitieran una acción directa.¹³

A un año de propuesta la primera piedra del futuro monumento a la independencia, *L'Ere Nouvelle* publicó una gacetilla en francés firmada por P. L., quien se quejaba de que, estando disponibles en el ministerio 25 proyectos concursantes, aún no se hubiera escogido ninguno. Recriminaba el hecho de que Maximiliano hubiese salido de viaje cuando la decisión sobre el proyecto se debía haber tomado. Según P. L., era conveniente que el jurado proclamara un ganador y que a los perdedores se les devolvieran sus proyectos, que les habían supuesto tanto trabajo en investigación, como gastos en ejecución.¹⁴ Dos días después, en vez de una respuesta al concurso, el mismo periódico publicó un decreto—ya no una carta de buenos deseos—en donde Maximiliano, en uno de los cinco artículos, definía, ahora sí, al cuarto personaje de la esquina. El triunfador resultó Vicente Guerrero, para disgusto de los conservadores. Los cuatro héroes insurgentes, Hidalgo, Morelos, Iturbide y Guerrero, presidirían en los ángulos del basamento del que arrancaría la columna que habría de llevar inscritos los nombres de los demás héroes. La columna estaría coronada por un águila en el momento de romper sus cadenas y remprender el vuelo. Sobre un lado de la columna, que mediría 50 varas, iría una placa donde quedaría registrado el patrocinio imperial.¹⁵ Los encargados de vigilar el cumplimiento del decreto serían los ministros de Fomento y de Finanzas. Pero el 4 de octubre de 1865, la junta del Consejo de Estado presidida por Maximiliano acordó que el Ministerio “dispusiera un presupuesto aproximado para la construcción del monumento que debe levantarse en la plaza bajo la dirección del arquitecto Rodríguez, y que desde luego se comenzase a trabajar”.¹⁶ A diferencia de la convocatoria del año anterior, ahora se imponía la construcción de una columna, cuando antes se había dejado abierta la posibilidad de erigir un arco, una fuente o una columna. Ahora, la figura que habría de coronar al monumento como símbolo de la nación era un águila.

Si bien la prensa no informó acerca de lo que realmente ocurría en lo tocante al concurso convocado el año anterior, lo cierto es que en Palacio, en el Ministerio de Fomento y en la Academia reinaba gran agitación. Los archivos de San Carlos revelan que, en el mes de noviembre de 1864, dos meses después de que se pusiera la primera piedra, se le pidió a la academia efectuar, antes del último de agosto, un “análisis artístico” sobre los 21 proyectos que el Ministerio había recibido.¹⁷ Con el fin de cumplir con la petición del Ministerio, casi todos los miembros de la institución emitieron su voto para formar una comisión. Los elegidos fueron el arquitecto Vicente Heredia —quien, en 1843, como alumno de la Academia, había sido premiado en clase “por su concurso para la columna de la independencia”¹⁸, y los ex becarios Ramón Rodríguez Arangoity, arquitecto, y el escultor Epitacio Calvo.¹⁹ Se contó así con un buen jurado: la experiencia los capacitaba. Los arquitectos Eleuterio Méndez, Antonio Torres Torrija y Ramón Agea se excusaron y no participaron en la votación pues habían sometido sus proyectos a concurso.

Don Manuel Orozco y Berra, como subsecretario de Fomento, fue el encargado de hacer llegar a la Academia la lista de los 21 proyectos, junto con los planos y las memorias correspondientes. Cada uno de ellos iba identificado con una contraseña.²⁰ Reunida la comisión, examinó los proyectos y emitió su dictamen. El informe, enviado al director de la Academia Imperial, Urbano Fonseca, consignaba cuáles habían sido sus obligaciones y cuáles los propósitos de la tarea desempeñada.

De los 21 proyectos remitidos, la comisión evaluó diez. Se les examinó conforme a varios criterios: si se trataba de una invención original o de una copia de algún monumento ya existente en Francia o Italia. Respecto a las proporciones se observó si eran adecuadas, grandilocuentes o pequeñas; los detalles decorativos se calificaron como de buen o mal gusto, y si estaban bien o mal tratados en el conjunto; finalmente, siempre se expresó una opinión respecto a la armonía guardada con las construcciones vecinas. Hoy, sin tener los proyectos a mano y basados sólo en las descripciones, diríamos que los miem-

bros de la comisión se inclinaban por el de la estrella (número 4 en su lista) o por el de la estrella de cinco picos (número 5 en su lista).²¹ Ambos proyectos —probablemente de los maestros de la academia— a sus ojos resultaban razonables, gratos, con estilos adaptables al conjunto de la plaza, tenían originalidad y buenas proporciones, pero —no podían ser perfectos— los dos adolecían de alguna falta: del primero se criticaron los detalles de mal gusto y del segundo las proporciones del coronamiento. El análisis que los tres miembros de la Academia entregaron se fundaba tan sólo en términos formales, no se discutió el contenido iconográfico de los proyectos.

El secretario de la Academia, José María Flores Verdad, devolvió al ministerio de Fomento los dibujos calificados en febrero de 1865.²² El Ministerio, a su vez, los turnó a Maximiliano: ahora le tocaba a él tomar la decisión: la convocatoria lo facultaba para ello.²³

En el mes de mayo de 1866 *El Cronista de México* ofreció una descripción detallada “del monumento que el ingeniero (*sic*) Ramón Rodríguez Arangoity proyectó por encargo del emperador para el centro de la Plaza Principal de la Ciudad”.²⁴ La noticia debió de parecerle al lector de periódicos, el resultado del concurso. La prensa nunca dio a conocer lo que sucedía detrás del telón, ni los arquitectos participantes tomaron la pluma para indicar su desacuerdo. Sin embargo, para muchos de ellos era obvio que Rodríguez Arangoity no había competido, pues no se encontraba en México cuando el concurso se cerró y, por su calidad de no concursante, algunos de ellos votaron por él para formar la comisión dictaminadora de la Academia. Así pues, a casi dos años de publicada la convocatoria, Rodríguez Arangoity ganaba sin haber participado. El silencio, el ocultamiento, la selección de los hechos iban construyendo otra historia.

Desde enero de 1865, el emperador había establecido contacto formal con el arquitecto, cuando dispuso que se encargara de otro proyecto: la ejecución de un pedestal para la estatua de Colón que había hecho el maestro Vilar y que el rey Leopoldo, padre de la emperatriz, quería regalar al país.²⁵ Debió haber conocido

sus gustos y apreciado los conocimientos vertidos por el ex pensionado en el análisis de la comisión. Además, Rodríguez Arangoity solía presentar al emperador sus planos para corrección. Este trato debió de agrardarle a Maximiliano, dada su afición por construir y meter el lápiz en los bocetos, como lo atestigua Álvarez: “abandonado a sus propios esfuerzos [Maximiliano] se entretenía marcando con un lápiz rojo la ampliación a la calle de Plateros”²⁶ (ilustración 4, p. 30). Por todo ello, Rodríguez Arangoity aparece en junio como director de las obras de Palacio y, como subdirector, uno de los antiguos participantes en el concurso, el académico Eleuterio Méndez.

La descripción periodística del monumento es totalmente diferente a la establecida en el decreto de 1865. En el primer cuerpo se verían cuatro esculturas de bronce representando a los principales ríos del país: el Bravo, el Grijalva, el Mexcala y el Santiago. Debajo de cada figura recostada se encontrarían los proyectos de los diferentes departamentos; de ellos se desprenderían las fuentes. El segundo cuerpo se componía de un tronco de pirámide poligonal que tenía, en el zócalo, los ángulos cortados, y de los cuales partían cuatro macizos que servían de contrafuertes y representaban la Fuerza, la Victoria, la Paz y la Historia; a los costados se representarían los diferentes departamentos en que se dividía el país.²⁷ El tercer cuerpo lo constituía un gran pedestal sobre el que descansaba la columna; en las cuatro caras del pedestal se colocarían bajorrelieves o inscripciones alegóricas relativas a los cuatro sucesos más memorables de la historia nacional, a saber: “descubrimiento y conquista, independencia, reforma y la apoteosis de la paz, tan deseada por todos y que ha de ser el término de las tres primeras épocas que felizmente ya pasaron”²⁸ En este proyecto se evitaba específicamente la problemática definición de los héroes que en todo el siglo habían representado una lucha entre las dos posiciones extremas. Sin embargo, al reconocer a la reforma como uno de los momentos importantes de la historia del país, Maximiliano rendía un homenaje al partido que no estaba en el poder, ni lo había traído

al poder. En inventarios posteriores de la Academia nos enteramos de que existía un modelo en yeso del monumento pero éste desapareció en el incendio de la Cámara de Diputados de 1872.²⁹

La única imagen localizada de este proyecto es tan sólo una sombra. De los amplios *dossiers* que el arquitecto entregaba a Maximiliano para su aprobación sobrevive una acuarela de la plaza de armas vista a ojo de pájaro y fechada el 13 de junio de 1866 (ilustración 5, p. 30). La acuarela lleva el número 68. ¿Cuántas acuarelas hizo para ilustrar el proyecto?; desafortunadamente no lo sabemos, pero el segundo cuaderno que entregó para las obras de Chapultepec —el palacio de Verano— incluía del número 29 al 119. El monumento ocupa el centro de la plaza, y de él parten cuatro ejes: el primero lleva a la puerta central de Palacio, el cual iba a ser remodelado; el segundo conduce a la puerta central de Catedral, a la cual se le iba a quitar el Sagrario; el tercer eje iba al Bulevar de la Emperatriz, que hoy coincide con la avenida 20 de Noviembre; el cuarto eje no está trazado pero ya el arquitecto Agea estaba trabajando en la ampliación de Plateros³⁰ (ilustración 4).

La perspectiva en picada permite ver los contornos de los dos primeros cuerpos del monumento con sus esquinas recortadas. La sombra de la columna aparece estriada y coronada por un águila a punto de emprender el vuelo. Es una lástima que no se conozca más sobre los relieves históricos y los detalles escultóricos. Tal vez estos dibujos nunca llegarán a conocerse, pues en agosto de 1866, a un año de haber sido aprobado por el Consejo de Estado, el ministro de Fomento escribía a la Secretaría particular de Maximiliano que el examen de la documentación entregada por Rodríguez

sólo contenía ideas generales de la construcción faltando los planos de los detalles y la memoria descriptiva de los trabajos. Que careciendo de estos pormenores no es posible hacer una apreciación de los gastos. Que los honorarios a que pudiera tener derecho Rodríguez dependen de la presentación completa de los estudios.³¹

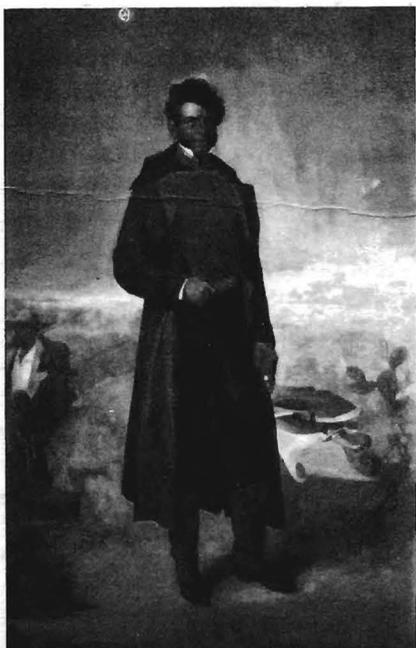
Cuando la prensa dio a conocer la descripción de este último proyecto, Maximiliano ya había inaugurado otras obras que habían molestado a los conservadores. La develación del monumento a Morelos fue el suceso más conflictivo. El inicio de la historia del monumento es anterior al Segundo Imperio. En 1857, Mariano Riva Palacio —patrocinador poco estudiado de obras de carácter histórico— pidió al escultor Antonio Piatti que hiciera una estatua de Morelos, en mármol, para ser erigida en San Cristóbal Ecatepec, pero la obra no se colocó. Después se pensó ubicarla en la Alameda de la capital; sin embargo, esto tampoco se cumplió. Maximiliano aprovechó el camino recorrido y decretó en un mismo día, a propósito de las fiestas patrias de 1865, que se levantara el monumento de la independencia, se construyera un sarcófago para Iturbide y se colocara la escultura de Morelos en la plazuela de Guardiola para perpetuar el centenario de su nacimiento³² (ilustración 6, p. 42). Los decretos venían después de que ya se había ordenado en privado que las acciones se cumplieran.

En diciembre de 1864 se comisionó a Felipe Sojo para que diera un reporte sobre los avances de Piatti. En febrero, Sojo informa que se estaba “desbastando con actividad” la figura del general Morelos. En agosto de 1865 solicitaba las inscripciones para el monumento, el cual estaría listo para su inauguración el próximo septiembre.³³ En julio de 1864, cuando Maximiliano visitó la Academia, debió de haber visto el boceto para el monumento solicitado por Mariano Riva Palacio a Piatti. Fácil resulta imaginar aquellas primeras reuniones con los miembros de la sección de bellas artes de la Comisión Imperial, planteándole a Maximiliano sus proyectos; primero De la Hidalga con el monumento a la Independencia y ahora Piatti con el de Morelos. Después de tomada la resolución imperial, 14 meses de intenso trabajo hicieron posible su inauguración. Ahí estuvieron presentes en un día lluvioso Maximiliano y Carlota; la tormenta contra el emperador y la escultura no se hizo esperar. Un colaborador anónimo de *El Cronista de México* escribía que los representantes de los propietarios de la casa de los condes del Va-

lle de Orizaba, conocida como la casa de los Azulejos, “protestan contra la presencia del intruso de mármol [...] y están dispuestos a agotar todas las formalidades antes que permitir que una gloria nacional habite gratis su arroyo”. La plazuela se rentaba a “simones” y no se había expropiado para colocar la escultura.³⁴ La incomodidad que los Escandón, quienes vivían frente a la plaza, y en general el grupo conservador, experimentaban hacia Maximiliano fue caricaturizada por Constantino Escalante en *La Orquesta* (ilustración 7, p. 48). Escalante divide la caricatura en dos: cargada a la derecha hay una descripción esquemática del monumento próximo a ser inaugurado; del lado izquierdo dialogan dos personajes de la alta sociedad distinguidos por sus trajes. Uno le indica al otro que con el monumento “se celebra la memoria de un hombre que salió de la más humilde clase del pueblo, que nació en la oscuridad, en fin, un representante de las clases mistas (*sic*), nosotros no debemos estar ahí, somos nobles”. Algunas frases del diálogo fueron tomadas del discurso que Maximiliano leyó el día de la inauguración del monumento.³⁵ Pero lo que en la alocución era un reconocimiento al origen de Morelos, en las palabras de los aristócratas se vuelve testimonio de los prejuicios de clase imperantes entre los grupos privilegiados. *La Orquesta* dedicó su “obertura” a comentar el discurso de Maximiliano, haciendo broma de las distintas lecturas que éste podría tener.³⁶

Al caer el Imperio, la escultura siguió molestando tanto al nuevo gobierno, por aquello de la placa conmemorativa colocada por Maximiliano, como a los Escandón. La placa, escrita en latín y en español, había sido revisada por los miembros de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística; en ella se leía: “Al ínclito Morelos quien dejó el altar para combatir, vencer y morir por la libertad de su patria. Maximiliano Emperador 1865.” La voluntad de identificación salta a la vista: Morelos había dejado el altar y Maximiliano sus aspiraciones europeas para luchar por el “bien” del mismo pueblo.

Los decretos de septiembre no alcanzaron a rendir homenaje a todos los héroes. Sin embargo, en el curso de la visita que hizo a la Acade-



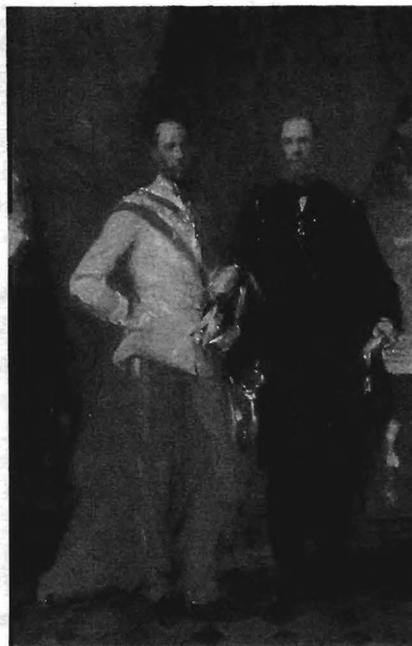
13. Ramón Sagredo (1834-1872), *Vicente Guerrero*, 1865, óleo sobre tela, Palacio Nacional.



14. Ramón Pérez, *Ignacio Allende*, 1865, óleo sobre tela, Palacio Nacional.



15. Tiburcio Sánchez de la Barquera (1835-?), *Carlos II*, 1866, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia, INAH.



16. Santiago Rebull (1829-1902), *Francisco José y Maximiliano*, ca. 1865, óleo sobre cartón, Castillo de Artstetten.

mia de San Carlos, Maximiliano admiró el modelo en yeso de 2.10 m de alto que el escultor Noreña había hecho de Vicente Guerrero, y en consecuencia ordenó que fuera vaciado en bronce y se colocara "sobre un pedestal en la elegante calle de Corpus Christi" (ilustración 8, p. 56). Según los redactores de las notas periodísticas correspondientes, "el bronce y las piedras dirán a la posteridad, que S.M. distinguió y supo compensar a los hombres ilustres que supieron verter su sangre por la independencia y la libertad de la patria".³⁷ De entre las múltiples opciones que Noreña tuvo para representarlo, seleccionó a un Guerrero continuador de la lucha de Hidalgo, ya que al referirse a esta escultura el catálogo de la exposición describe así la actitud del personaje: "Estrecha contra su corazón los restos del pabellón de Hidalgo, entonces sin defensores, y con el valor y la dignidad de un héroe, aparece ante sus enemigos firmemente decidido a defender hasta morir aquellos preciosos restos."³⁸

Otro de los monumentos fue el sarcófago de Agustín de Iturbide, del que no ha quedado más que el decreto para que Sojo lo esculpiera y la autorización de su destrucción por el gobierno de Juárez una vez restaurada la república.

Tan crecido era el número de monumentos que requerían bronce, que el ministro de Fomento se dirigió al de Guerra para hacerle saber que "su majestad [desea] emplear en los monumentos que van a erigirse a la independencia, a Iturbide y Guerrero, el bronce de los cañones inútiles [y] me ordena averigüe de VE el número disponible de ellos y los lugares donde se encuentran".³⁹ Además, se solicitaron los servicios de la Academia de Ciencias y Literatura de la corte para formar y someter a aprobación la inscripción de la placa que debía llevar el monumento de Guerrero. Éste no llegó a colocarse en tiempos de Maximiliano.

Los monumentos públicos decretados por Maximiliano sufrieron mayores avatares que los proyectos imperiales intramuros. La columna de la independencia se quedó tan sólo con el zócalo; el Morelos fue retirado de la transitada calle y el Guerrero no fue colocado en Corpus Christi; tiempo después fue retomado como un

proyecto de la república restaurada cuando fue colocado en el jardín de San Fernando. El sarcófago de Iturbide desapareció rápidamente.

Para el Palacio imperial, Maximiliano planteó una serie de reformas; una de ellas fue la edificación de la galería de Iturbide, cuyas paredes y techos serían restauradas dejando al descubierto las vigas de cedro; ahí se colocarían los retratos de los héroes de la independencia, de sus antepasados y de sus contemporáneos.

Maximiliano encargó la dirección del proyecto pictórico a Santiago Rebull, quien delegó algunos de los retratos a los alumnos de la Academia. Para noviembre de 1865 Maximiliano pudo ver colgados, como lo dice el catálogo, "en la primera sala de pinturas remitidas fuera de la Academia obras que han ejecutado en Palacio para S. M. el emperador los discípulos de esta Academia".⁴⁰ Estaban ya terminados el de Miguel Hidalgo por Joaquín Ramírez y el de Agustín de Iturbide por Petronilo Monroy; se presentaron en boceto el de José María Morelos, por Monroy, y el de Mariano Matamoros por José Obregón; no figuraron en esa exposición el de Vicente Guerrero, que fue hecho por Ramón Sagredo, ni el de Ignacio Allende, por Ramón Pérez (ilustraciones 9-14, pp. 62, 68, 74, 86 y 94). En la galería de Iturbide se colocaron todos los cuadros de los héroes que habían sido llamados por los distintos sectores ideológicos y políticos de México.

Los retratos de los héroes fueron más pequeños que las efigies que se pintaron del emperador.⁴¹ Mas si fueron menores en tamaño, en formas y estilos pictóricos resultaban muy parecidos. Los personajes del primer cuarto del siglo XIX de pronto pasaron a ser descritos, pictóricamente, con un vocabulario propio de herederos reales. Si comparamos los retratos que se hicieron de Iturbide en vida y los que mandó hacer Maximiliano, se verá la diferencia. Los retratos de Iturbide de 1822 describen, por medio de sus ropas, la posición de sus manos y lo constreñido de los espacios, a un hombre de la época colonial interpretado por el pincel de artistas-artesanos. El cuadro que encargó Maximiliano se inscribe en los cánones tradicionales del retrato principesco, fijados en el siglo XVII y refor-

mulados en la segunda mitad del siglo XIX, incorporando los accesorios emblemáticos de la efigie principesca: mesa, columna, silla, manto, corona y documentos se adaptan para rendir un retrato puesto al día en su vocabulario formal.⁴² Maximiliano no mandó colgar uno de los retratos de época de Iturbide sino que ordenó construir una imagen de su antecesor lo más parecida posible a la suya.

La verdad histórica de esta colección de retratos buscó obtener un parecido físico y un ambiente de época; para ello se consultaron litografías, grabados, esculturas, fotografías o pinturas de época que en algunos casos existían. Fausto Ramírez consigna que el pintor decimonónico Joaquín Ramírez usó la estatuilla de Terrazas para hacer el retrato de Hidalgo⁴³ (véase ilustración 9, pp. 62). Los cronistas de la época elogiaron el retrato:

todo en el cuadro, es una histórica verdad; Hidalgo se levanta de un sillón en los momentos de la revolución suprema: su actitud no es guerrera ni lo que se llama ideal; es la actitud firme de un anciano vigoroso, en cuyo semblante se revela un pensamiento gigantesco, una abnegación tranquila, una bondad habitual...⁴⁴

Para el de Iturbide se juntaron todos los retratos que se le conocían, así como un relieve en cera. Para completar el expediente, Urbano Fonseca le escribió a la señora Josefa Iturbide con el fin de obtener una entrevista para Monroy,

pues desea hacer un estudio de su fisonomía ya que se decía que tenía algunos puntos de semejanza con su padre y como no debemos omitir trabajo ni diligencia alguna que contribuya a la mayor perfección de la obra, me tomo la libertad de recomendarle al señor Monroy para que haga sus apuntes.⁴⁵ (véase ilustración 10, p. 68).

Los héroes de la independencia debían estar en todas partes, con lo cual decretó que para la casa de Hidalgo en Dolores—considerada monumento nacional—Ramírez concibiera un retrato de Hidalgo y dos cuadros que conmemoraran la independencia rememorando episodios de la

gesta. El primero sería el “de la cena de Hidalgo en el que se juraron los héroes la noche del 15 de septiembre conquistar la independencia o perecer... [y el otro] la salida de Hidalgo seguido de cuatro mil y tantos Dolorenses, la mañana del 16 de septiembre”.⁴⁶ No sabemos si los cuadros se pintaron; hoy sólo se encuentra el retrato de tres cuartos de Hidalgo por Ramírez fechado en 1865. De este cuadro, y en general de los que estaban en la llamada Galería de Iturbide en Palacio Nacional, se harían múltiples copias para los palacios municipales de los estados ya en tiempos posteriores al Imperio.

Si bien Maximiliano no rescató de la época colonial ninguna imagen de la vida de Nueva España, sí ordenó la factura de cuadros que le recordaran a todos los Habsburgo de la rama española. Estas imágenes de sus antepasados cobraban significado ahora en su nuevo país. La comisión de Maximiliano a los artistas de la Academia incluyó a: Carlos V, encomendado a Rafael Flores; Felipe II, a Santiago Rebull; Felipe III, a Juan Urruchi; Felipe IV, a Joaquín Ramírez; Carlos II, a Tiburcio Sánchez⁴⁷ (ilustración 15, p. 94). De ellos sólo hemos encontrado este último, que fue presentado en boceto en la exposición de 1865 y terminado en 1866; habita hoy las bodegas del Museo Nacional de Historia. Su tamaño es igual al de los héroes mexicanos y su tratamiento lo inscribe en la tradición barroca del retrato real; sin embargo, Sánchez, al representar al personaje, escogió una pose desgarbada cercana a un vocabulario más apegado a un romanticismo incipiente. Se sabe que Maximiliano tenía una serie de cuadros novohispanos de castas.

También quería ver y mostrar en su galería mexicana a los reyes europeos, sus parientes y sus contemporáneos. Para ello solicitó a Rebull su retrato con el de su hermano Francisco José. Existe un boceto en el Castillo de Artstetten donde los dos hermanos, de pie y en uniforme, se encuentran unidos de frente viendo al espectador; sin embargo, la figura de Maximiliano fue colocada un paso adelante (ilustración 16, p. 94). Santiago Rebull identifica a Francisco José en la usanza antigua de una realeza tradicional al ataviarlo con su traje de gala, y a Ma-

ximiliano lo concibe portando su traje oscuro, casi un burgués, que lo identificaría como un monarca moderno sostenedor de un parlamento.

La incipiente colección de cuadros permaneció en Palacio después de la derrota del imperio, y el inventario de 1871 hace constar que fueron entregados a la Academia un lienzo de Guerrero y otro de Iturbide.⁴⁸ Sin embargo, no siempre han permanecido todos los cuadros en el mismo lugar, las cambiantes preferencias heroicas han hecho que algunos sean depositados en bodegas o museos. Hoy, los cuadros que formaban la parte mexicana de aquel patrocinio continúan en Palacio Nacional.⁴⁹

Si quisiéramos tener una idea de cómo se vería esta galería, veamos el salón que ideó Beaucé para la visita de los kikapoos.

Fuera de la tradición de los retratos oficiales, Beaucé hizo también para Maximiliano un cuadro, la *Visita de los kikapoos al Castillo de Chapultepec* (ilustración 17, p. 102). Beaucé escogió para la representación de la escena un salón de cuyas paredes pendían las copias de los retratos de los emperadores de Francia, Eugenia y Napoleón *après* Winterhalter, además del de Carlos V, quien presidía desde el centro. Este salón no existía como tal en Chapultepec, pero sí como proyecto; ya se contaba con los cuadros que Clavé había terminado en tiempos de la Regencia (ilustraciones 18 y 19, pp. 108 y 114). Las comisiones de cuadros que formarían las galerías tanto de Palacio como de Chapultepec ya estaban formuladas. Maximiliano, como un Habsburgo, tendía una línea de ascendencia con los antiguos reyes españoles, siendo Carlos V el primero.

Maximiliano, en una carta a su hermano, dejó constancia de este encuentro con

auténticos indios salvajes paganos de la lejana frontera norte, verdaderas figuras de Cooper en el auténtico sentido de la palabra. Ayer comieron aquí en el bosque de ahuehetes de Moctezuma, en el mismo lugar donde el emperador indio daba sus grandes banquetes.⁵⁰

Los kikapoos habían sido expulsados de su territorio en el norte de Estados Unidos entre los lagos Erie y Michigan, desde mediados del

siglo XVII. En 1832 se encontraban extendidos en territorios que iban desde Illinois a Tejas. Para 1840 los tejanos no los querían en su territorio por miedo a que se aliaran con los mexicanos. Después de la guerra del 47 quedaron en ambas partes de la frontera. Para 1859 se encontraban en La Laguna, Coahuila, y alrededor de Múzquiz, en la hacienda el Nacimiento, que pertenecía a la familia Sánchez Navarro. A cambio de tierras, ellos frenaban las incursiones de los apaches y comanches. Con la guerra civil estadounidense un mayor número de ellos cruzaron la frontera y éste es el momento en que visitan a Maximiliano.⁵¹

La visita de los kikapoos fue comentada por los periódicos de la ciudad. Su presencia quedó registrada por la cámara de François Aubert; en la fotografía vemos a dos de ellos sin los atavíos ceremoniales que usaron para el encuentro con Maximiliano o que inventó Beaucé para un mejor lucimiento del cuadro⁵² (ilustraciones 20 y 21, pp. 121 y portada).

Del lado izquierdo se encuentran en su mayoría los kikapoos; no son 22 como lo había anunciado *La Orquesta*.⁵³ Son tan sólo diez, entre dirigentes, mujeres y un niño que se ha escapado de los brazos de su madre. Van vestidos con una camisa suelta que les cae hasta los pies, calzan *tewas* de gamuza con bordados de chaquira, lucen collares de plata y llevan los lóbulos perforados. Los ancianos o jefes del grupo llevan una pluma de águila o faisán entre el pelo o en la parte posterior de la cabeza, además de una cinta frontal de colores llamativos a veces con el reborde de chaquira. El jefe se encuentra un paso delante de la comitiva, con la mano levantada como símbolo de que porta la palabra. Maximiliano y Carlota se encuentran del otro lado del cuadro y respaldados por su séquito los escuchan con atención; en el centro de la composición, Blasio sostiene el cetro del Imperio.

Como pintor del ejército expedicionario, Beaucé utilizó un vocabulario más cercano a la descripción realista. Saliéndose del género propiamente histórico, se apega al nuevo estilo donde lo cotidiano se transforma en histórico.

El público mexicano que no tuvo acceso a las fotografías o a ver el cuadro colgado en alguno

de los salones, conoció estas imágenes por las litografías que de ellos se hicieron. Una escena de los kikapoos en el campo fue litografiada en la edición de 1869 de *México y sus alrededores*, pero fue excluida de algunas de las reimpressiones posteriores que de este álbum se hicieron⁵⁴ (ilustración 22, p. 122).

El público extranjero conoció otra versión de Beaucé distinta al óleo que pintó para Maximiliano. Para el periódico inglés *The Illustrated London News*, envió a los kikapoos, no en el acto de visitar al emperador, sino en el campo (ilustración 23, p. 122). Hacer el cuadro para Maximiliano le ha de haber llevado más horas de reflexión que el apunte para el periódico. La rapidez de la noticia obligaba. La imagen debió haber impactado las mentes de los europeos, quienes facturaron estampas a la muerte de Maximiliano y como si todos los mexicanos fueran kikapoos, pues vemos en una de ellas a un indio kikapoo como guardián de la celda de Maximiliano.⁵⁵ La magia de las imágenes conformaba conciencias.

La interacción, el espectro de estilos que cubre los rostros de Maximiliano nos hablan de este momento de transición en donde la tradición de retratar a la realeza desde los parámetros del barroco se está agotando, como las propias monarquías, y nuevos esquemas surgen de los medios masivos de comunicación donde se establece un diálogo entre la litografía, la fotografía y la pintura.

En *La Illustration*, que se había convertido en el semanario gráfico más renombrado de Francia, los lectores podían “ver” los distintos escenarios donde la “acción” sucedía; siguió de cerca el trayecto de Maximiliano y Carlota a México y publicó tres grabados desde Roma. El último, a doble página, muestra a Maximiliano y Carlota frente al papa Pío IX en el Palacio Marescotti (ilustración 24, p. 132). Los acuerdos con el papa Pío IX concluyeron con la promesa de enviar un nuncio apostólico, quien sería el encargado de negociar los difíciles y delicados problemas que la Reforma planteada por el gobierno de Juárez había ejecutado parcialmente.

Maximiliano pensó que Podesti podía hacer un óleo de la visita al papa. Sin embargo, ha-

bía un pensionado mexicano en París y sobre él recayó la comisión. José Salomé Pina se encontraba desde hacía tiempo en París y Clavé había solicitado para él una renovación de la beca por un año más. Cuando fue tiempo de que Pina regresara, en octubre de 1864, Urbano Fonseca, el puntual director de la Academia, solicitó al Ministerio, por falta de fondos de la institución, los 500 pesos necesarios para el viaje de regreso del pensionado. Sin embargo, se encontró con la sorpresa de que ahora José Ibarra Ruiz, encargado de la Secretaría de Fomento, le comunicaba la decisión de Maximiliano de otorgar un año más de beca a Pina; ante la autoridad imperial el manejo de la Academia se le estaba saliendo de control a don Urbano. A Pina le dio gusto que fuera el emperador quien le prorrogara la pensión. Prometió, sin embargo, a don Urbano, “trabajar con asiduidad pues mis deseos son de regresar a mi patria lo más pronto posible”.⁵⁶ Pina esperó a que comenzara el año de 1866 para responder que no podía regresar, pues “S.M. me tiene dada una comisión de un cuadro que debe ser ejecutado aquí, así como por tener que terminar aún otros trabajos”.⁵⁷ El control sobre los pensionados que la Academia había tenido hasta entonces se iba perdiendo ante el patrocinio real.

El encargo que Maximiliano había hecho a Pina consistía en la ejecución de una pintura que diera cuenta al mundo católico de la entrevista de Maximiliano y Carlota con el papa Pío IX a su paso por Roma el 20 de abril de 1864 (ilustración 25, p. 132). Maximiliano, en una carta del 5 de julio de 1865 al ministro Velázquez, le pedía que ordenara un cuadro de la entrevista de una y media vara de alto, por dos o dos y media varas de ancho.⁵⁸

En 1902 Pina le contó a un cronista de *El Mundo Ilustrado* varios puntos interesantes sobre el patrocinio del cuadro y su subsecuente factura.⁵⁹ Pina había escogido como lugar para desarrollar su composición el palacio Marescotti, y no el Vaticano, dando preferencia a la residencia del mexicano Gutiérrez Estrada donde había tenido lugar una recepción para 300 personas pertenecientes a todos los partidos, y cuando los cardenales le habían deseado éxito en su

empresa.⁶⁰ Sin embargo, la sala se encuentra acondicionada para marcar la mayor jerarquía del papa al colocársele en un pequeño estrado y en un sillón de proporciones más amplias y con adornos más suntuosos que los de los visitantes. La sala se ve guarnecida con cuadros religiosos que le darían al lego la impresión de estar en una de las múltiples salas del Vaticano.

El cuadro nos permite entrar en el terreno de distintas lecturas: por un lado, la entrevista sucede en el palacio de un mexicano, es decir, Maximiliano se dirige a tierra mexicana. En aquel sitio, la jerarquía pontificia debe ser respetada y de ahí el lugar preferente para el papa en un estrado. La autoridad eclesiástica por encima de la del gobierno era un tema debatido y no solucionado en las relaciones mexicanas. La Iglesia esperaba que Maximiliano, como príncipe católico, mantuviera los privilegios de los que la Iglesia mexicana gozaba antes de la reforma. Y Maximiliano esperaba hacer lo que las monarquías liberales ya habían logrado en Europa, es decir, operar la separación de la Iglesia y el estado, así como conservar los privilegios que la corona española había tenido en tiempos coloniales con respecto al nombramiento de los altos cargos eclesiásticos.

La misma nota de Pina en 1902 informa que Carlota estuvo en el estudio del pintor en dos ocasiones en 1866.⁶¹ Recordemos que Carlota se embarcó en Veracruz el 13 de julio de 1866 y llegó a París el 9 de agosto; después de una breve visita a Miramar viajó a Roma, ciudad que dejó el 9 de octubre en compañía de su hermano el conde de Flandes.⁶² Da cuenta de esta visita un pequeño apunte de Carlota firmado por Piña en París (ilustración 26, p. 144).

Habría que apuntar que aunque Pina no había sido testigo ocular de la escena representada tenía conocimiento de los ambientes. La

fotografía como ayuda visual para el artista queda como un supuesto, pues no se conocen fotografías oficiales del evento. Carlota, quien fue una buena coleccionista de fotos, nunca habló de una imagen de la visita y a su abuela, su más cercana interlocutora a quien le regalaba fotos de todo lo que la entusiasmaba, le regaló varias vistas de Chapultepec pero ninguna de la entrevista. Sin embargo, como ya se ha dicho, *L'Illustration* publicó el 7 de mayo de 1864 un grabado sacado de un croquis hecho por M. Laufberger. En él se encuentran elementos similares al cuadro de Pina: el dosel, el escalón, los cuadros de las paredes y los personajes ubicados de la misma manera, es decir, Maximiliano a la derecha del Santo Padre y Carlota a la izquierda (véase ilustración 24, p. 132). La diferencia estriba en que Pina se centraba en contar la historia de la entrevista, dando a los personajes el mayor espacio posible dentro de la composición. Ellos ocupan la mayor parte del ambiente y en la litografía el gusto por reflejar el lujo que rodea la entrevista es mayor que el interés por los personajes.

Los bocetos presentan los cambios en el vestido de Carlota. Ello se debe a que la tradición dice que las mujeres deben vestir de negro cuando visitan al Santo Padre; sin embargo, a las reinas les es permitido ir de blanco. A pesar de los varios bocetos el cuadro no fue terminado. Pina no sería el primer mexicano en producir un cuadro histórico dentro de la nueva tradición intimista (ilustración 27, p. 152).

El momento que se estudia constituyó un punto de inflexión donde los estilos eclécticos europeos fueron adaptados, por la voluntad austríaca, en un programa donde la historia —como conformación de una tradición, de un espacio— desempeñó un papel preponderante en la creación de un proyecto imperial y más tarde nacional.

Notas

¹ María Elena Altamirano, *Homenaje nacional José María Velasco, México*, Museo Nacional de Arte, 1993, vol. 2, pp. 128-129 y 132.

² *Ibid.*, p. 115.

³ Eugenio Landesio, "La pintura general o de paisaje y de perspectiva en la Academia de San Carlos", *El Me-*

xicano, 19 de julio de 1866, Banco de Datos del Seminario de la Producción Plástica, DEH-INAH (en adelante BDSPP).

⁴ *El Cronista de México*, "Visita del emperador a la Academia de San Carlos", 22 de julio de 1864 (BDSPP). El periódico manejaba una posición moderada en sus juicios.

⁵ Don Joaquín Velázquez de León fue nombrado ministro de Estado en Miramar el 10 de abril de 1864. La *Enciclopedia de México* nos informa que el 21 de junio de 1864 fue nombrado ministro de Estado José Fernando Ramírez. La carta va dirigida a Velázquez de León, ya que está fechada el 14 de junio de 1864 pero fue publicada hasta el 14 de julio, de ahí que el encargado de ejecutar las órdenes fuera el subsecretario José Salazar Ibarregui. Ramírez hace alusión a esa carta en sus *Obras completas*, t. v, núm. 76, pp. 3, 8 y 84.

⁶ *La Sociedad*, 22 de julio de 1864 (BDSPP).

⁷ *Ibid.*

⁸ *La Sociedad*, "20 proyectos para el Monumento de la Independencia", 8 de septiembre de 1864. *El Cronista de México*, "Presentan 26 proyectos para el Monumento de la Independencia", 14 de septiembre de 1864 (BDSPP).

⁹ Como se verá más adelante, cuando la Comisión se instaló finalmente en 1865 las cosas habían cambiado.

¹⁰ *El Cronista de México*, "Comisión científica, literaria y artística de México", 12 de abril de 1864 (BDSPP).

¹¹ Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1967, p. 212.

¹² José Díaz había competido para obtener la pensión que daba la Academia junto con Miguel Noreña cuando éste apenas tenía 15 años; en 1858 Díaz ganó por unanimidad —su edad lo aventajaba—. Su participación en los ritos de la vida académica fue muy desigual. En el recuento que hace la Academia de la obra presentada por los alumnos de escultura de 1859 a 1866, se observa que Díaz no presentó obra a partir de 1860, y sin embargo al año siguiente exigía una doble pensión y pedía permiso para sacar un busto de Joaquín Pesado de la institución. Otro documento guardado en los archivos de la Academia enlista a los escultores del Imperio. Extrañamente lo incluye, junto con Noreña, como alumno que no ha terminado sus estudios. Eduardo Báez Macías, *Guía d'el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1976, documentos 5932, 6096 y 6726, pp. 214, 234 y 395.

¹³ *El Pájaro Verde*, "Proyecto", 24 de mayo de 1865 (BDSPP).

¹⁴ P. L., *L'Ere Nouvelle*, "Le monument de l'Independence", 15 de septiembre de 1865 (BDSPP).

¹⁵ *Ibid.*, "Décrets du 16 Septembre", 17 de septiembre de 1865 (BDSPP). Una vara equivale a 835 mm, por lo que la columna iba a medir 41 m con 750 mm.

¹⁶ 4 de octubre de 1865, acta 74, f. 114, caja 130, Haus

HofStaatsarchiv Archiv Kaiser Maximilian von Mexico en Viena (en adelante HHStA).

¹⁷ 1864, documento 6615, Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (en adelante AAASC). Nótese la disparidad de la información periodística.

¹⁸ Eduardo Báez, *op. cit.*, documento 4401, p. 33.

¹⁹ Los dos habían obtenido las pensiones para estudiar en el extranjero en 1853. Permanecieron en Roma de 1854 a 1857; Rodríguez Arangoity se fue a París y estuvo en Francia hasta su regreso en noviembre de 1864, y se menciona su interés por ir a Egipto en diciembre de 1864, documento 5621 (AAASC). Calvo se fue a Milán, donde estudió ornato y regresó a la Academia en 1862. Agradezco a Angélica Velázquez su información.

²⁰ *La Sociedad*, 22 de julio de 1864 (BDSPP). La convocatoria estipulaba que los proyectos se debían entregar sin nombre y la contraseña iría en un sobre cerrado independiente del proyecto.

²¹ Los documentos de archivo no nos permiten identificar estas contraseñas que se usaron para guardar el anonimato del concurso.

²² El documento señala que los proyectos calificados se devuelven en una cartera con un filete marcados por el reverso con grandes números, y que los dibujos no calificados van en un rollo aparte; también se entregan tres proyectos en bulto.

²³ *La Sociedad*, 22 de julio de 1864 (BDSPP).

²⁴ *El Cronista de México*, "El Monumento de la Independencia", 30 de mayo de 1866 (BDSPP).

²⁵ Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1960, p. 60. Colón debía aparecer en alto rodeado de cuatro grupos escultóricos que representarían cuatro de los mares del Nuevo Continente. Los grupos serían realizados por los alumnos de Vilar.

²⁶ Manuel Álvarez, *El doctor Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*, México, Imprenta A. Carranza y Co., 1906, p. 118.

²⁷ Rosa E. Casanova, "Redefinición de la problemática de la producción plástica en México, 1861-1876", Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1982, p. 57.

²⁸ El marqués de Caravaca, *El Cronista de México*, "El monumento a la Independencia", 31 de mayo de 1866 (BDSPP).

²⁹ Manuel Álvarez, *op. cit.*, p. 113.

³⁰ Esther Acevedo, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de Arte, 1995, pp. 151-157.

³¹ AGN, documento 1, 24 de agosto de 1866.

³² *El Cronista de México*, 18 de septiembre de 1865 (BDSPP).

³³ 1866, documento 6616 (AAASC).

³⁴ *El Cronista de México*, 24 de octubre de 1865 (BDSPP). Se daba el nombre de simones a los coches de alquiler.

³⁵ El texto de Maximiliano dice: "Celebramos hoy la memoria de un hombre que salió de la clase más hu-

milde del pueblo; que nació en la oscuridad y que ahora ocupa uno de los más elevados y más ilustres puestos en la gloriosa historia de nuestra patria. Representante de las razas mixtas..." *El Cronista de México*, "Inauguración de la estatua de Morelos", 3 de octubre de 1865 (BDSPP).

³⁶ *La Orquesta*, 4 de octubre de 1865 (BDSPP).

³⁷ *El Cronista de México*, "Estatua de Guerrero", 18 de noviembre de 1865 (BDSPP).

³⁸ Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, pp. 374-375.

³⁹ *El Pájaro Verde*, 23 de noviembre de 1865 (BDSPP).

⁴⁰ Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 388.

⁴¹ El mayor fue el que pintó Jean Adolphe Beaucé de Maximiliano a caballo, 329 x 279. Los de cuerpo entero fueron de 255 x 168 y los de los héroes de 240 x 156.

⁴² El retrato de Maximiliano se encuentra en el Museo Nacional de Historia y la firma dice Albert Graefle, pt. 1865, Munich.

⁴³ Fausto Ramírez, *La plástica en el siglo de la independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985, pp. 11 y 69. Fausto Ramírez usó dos fuentes para su afirmación: un artículo de *Mundo Ilustrado*, del 16 de septiembre de 1906, y un folleto de Álvarez en el que se reproduce una carta que le escribió a Galindo y Villa cuando éste era director del Antiguo Museo. Álvarez hace resaltar los méritos del cuadro de Ramírez como el verdadero retrato de Hidalgo, de tradición y prosapia frente al nuevo que se había colocado en Palacio Nacional, del pintor español Fabrés. En esta información resulta curioso que la estatuilla de "donde saca el parecido" le fuera proporcionada al pintor decimonónico por Felipe Sánchez Solís, quien trabajaba para D. Mariano Riva Palacio desde el Instituto Literario de Toluca cuando éste era gobernador del Estado de México, y quien también había mandado hacer una escultura de Hidalgo en los años cincuenta para el estado. Es de notar que cuando el pintor murió Maximiliano costeó su funeral. Agradezco a Fausto Ramírez la valiosa información.

⁴⁴ *El Cronista de México*, "Una pintura", 29 de noviembre de 1865 (BDSPP).

⁴⁵ 19 de mayo de 1865, documento 6538 (AAASC).

⁴⁶ Presbítero J. Zacarías Barrón, *Apuntes históricos de Dolores Hidalgo*, 2a. edición, Dolores Hidalgo Cuna de la Independencia, 1969, p. 98.

⁴⁷ México, 11 de mayo de 1866, f. 724, caja 16 (HHStA).

⁴⁸ Efraín Castro *et al.*, *El Palacio Nacional*, México, Secretaría de Obras Públicas, 1976, p. 267. Junto con ellos se remitieron todos los retratos de Maximiliano y Carlota en óleo, papel, yeso, cera, bronce o mármol. Por parte de la Academia recibieron la remesa Epitacio Calvo y Jesús Ocadiz.

⁴⁹ En 1863 se había tratado de construir una galería de pinturas cerrando los arcos del corredor que conducía a la presidencia del congreso, con el fin de albergar el cuadro *El 5 de Mayo* del pintor Primitivo Miranda, "Galería de Pinturas", *El Siglo XIX*, 8 de abril de 1863 (BDSPP).

⁵⁰ José Iturriaga, *Escritos mexicanos de Carlota*, México, Banco de México, 1992, p. 61. Seguramente Maximiliano había leído la saga que James Fenimore Cooper había escrito sobre el oeste estadounidense. De 1824 a 1842 había publicado cinco novelas acerca del encuentro de los blancos con los aborígenes: *The Pioneers*, 1823; *The Last of the Mohicans*, 1826; *The Prairie*, 1827; *The Path Finder*, 1841, y finalmente *The Deer Slayer*, 1842. Todas se publicaron posteriormente formando el ciclo *The Leather Stockings Tales*.

⁵¹ Fernando Cámara, *Guión e instalación del Museo Nacional de Antropología*, "Los kikapu de Coahuila", Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1961. Agradezco la información sobre el tema a Olivier Debrouse y James Oles.

⁵² La placa de vidrio Boite 6 núm. 23 se encuentra en el Museo Real de la Armada, Bélgica.

⁵³ *La Orquesta*, 21 de diciembre de 1864 (BDSPP).

⁵⁴ El cuadro está hoy en el Museo Franz Ferdinand en Artstetten, Austria.

⁵⁵ La estampa litográfica de autor anónimo se encuentra en el Museo Histórico de Viena, inv. 81448.

⁵⁶ 14 de febrero de 1865, documento 5954 (AAASC).

⁵⁷ 23 de enero de 1866, documento 5954 (AAASC). O'Brien había muerto en diciembre de 1865; sin embargo la casa seguía llevando los asuntos de la Academia.

⁵⁸ El documento tiene la palabra Pina tachada, 5 de julio de 1865, caja 97 (HHStA).

⁵⁹ Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁰ Parece ser que la tercera mujer de Gutiérrez Estrada era la heredera del Palacio Marescotti en Roma. Luis Weckmann, *Carlota de Bélgica*, México, Biblioteca Porrúa, núm. 95, 1989, p. 96.

⁶¹ Fausto Ramírez, *op. cit.*, 1985, p. 67.

⁶² Luis Weckmann, *op. cit.*, p. 18.



17. Jean Adolphe Beucé (1818-1875), *Visita de los kikapoos a Maximiliano*, 1866,
óleo sobre tela, Castillo de Artstetten.